第 54 卷 第 3 期　　北京大学学报(哲学社会科学版)　　Vol. 54, No. 3
2017 年 5 月　　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　　May 2017

本 刊 特 稿

前进的和建设的

——中国新诗一百年(1916—2016)[①]

谢　冕

(北京大学 中文系,北京 100871)

摘　要: 中国新诗的一百年,是始于“破坏”而指归于建设的一百年,是看似“后退”而立志于前进的一百年。中国新诗迈出的第一步是废弃旧的诗歌模式,建立新的诗歌模式,其主要标志是:以白话代替文言,以自由代替格律。五四时期的诗体大解放,其实质是冲破思想障碍的空前大建设。诗歌史是一部不曾停止的诗体的演变史,中国诗学传统并没有因白话新诗的出现而中断,而是得到了现代更新。从“唯白话”到“唯诗”,几代人为了恢复“调和的声音”在诗中的应有地位而进行着艰苦卓绝的努力。到了 20 世纪 40、50 年代,一个大变局又把诗歌从“边缘”推到了“中心”。70 年代末,朦胧诗的出现又带来了一场巨大的诗学革新的风暴,并提醒我们重新认知,诗歌不仅是大众的,更是个人自由心灵的独特创造和独特表达。从中国诗歌发展的事实看,一个时代的政治、经济、文化无不隐潜地、同时也是间接地影响着诗歌的生态。诗歌的应时变革是恒常的状态,诗体的更迭一般并不意味着倒退或停滞,而是意味着诗歌对时代的前进和发展的应和。

关键词: 新诗;诗体大解放;朦胧诗;诗体变革

中图分类号:I 207. 209　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2017)03-0005-14

百年来一件大事

这一个小标题是仿胡适的。1919 年胡适应《星期评论》双十节纪念号的约稿作长文《谈新诗》,在此文正题的后面加“八年来一件大事”为副标题。文章的开头,胡适列举辛亥革命以来的种种预期均告失望,层出不穷的是“一种更坏更腐败更黑暗”的政治丑行。胡适说:“与其枉费笔墨去谈这八年来无谓的政治,倒不如让我来谈谈这些比较有趣的新诗。”[②]胡适这些话讲于百年前,回望这 20 世纪的百年,中国和世界发生过很多事,两次毁灭性的世界大战、从热战到冷战,留下的是伤残的肢体,妻子和婴儿的哭泣,废墟、集中营,还有墓场。诗人罗门写了其中的一座墓场:

收稿日期:2017－01－10

作者简介:谢冕,男,福建福州人,北京大学中文系教授。

① 中国新诗的纪元从何年算起,迄无确论,这里的 1916 只是个约数。朱自清在《中国新文学大系·诗集》导言中说:“胡适之氏是第一个‘尝试’新诗的人,起手是民国五年七月。新诗第一次出现在新青年四卷一号上,作者三人,胡氏之外,有沈尹默、刘半农二氏;诗九首,胡氏作四首,第一首便是《鸽子》。这时是七年正月,他的《尝试集》,我们第一部新诗集,出版是在九年三月。”朱自清未提及的另一个年份是 1917 年 2 月即《新青年》2 卷 6 号,这一期刊物发表胡适的八首白话诗。这样一排列,试验新诗的年份分别为,胡适起手试验新诗的民国五年,是 1916 年;《新青年》2 卷 6 号发表胡适诗八首,是 1917 年;《新青年》4 卷 1 号正式发表三人诗作的年份民国七年,是 1918 年。这些年份,都可视为百年新诗的发端之年。胡适在《尝试集》自序中介绍说,他在美国留学期间,民国四年即 1915 年开始,就与友人梅光迪等讨论新诗革命的问题:“百年未有健者起,新潮之来不可止。文学革命其时矣！吾辈势不容坐视。”胡适著名的诗学主张“诗国革命何自始？要使作诗如作文”,也是这一年写给友人任叔永的。

② 胡适:《谈新诗——八年来一件大事》,《星期评论》“双十节纪念号”第五张,1919 年。

菲律宾,马尼拉,郊外,一个叫麦坚利堡的地方,那里埋葬了二战中死亡的七万名美国士兵——

死神将圣品挤满在嘶喊的大理石上
给升满的星条旗看 给不朽看 给云看
麦坚利堡是浪花已塑成碑林的陆上太平洋
一幅悲天泣地的大浮雕 挂入死亡最黑的背景
七万个故事焚毁于白色不安的战栗
史密斯 威廉斯 当落日烧红满野芒果林的昏暮
神都急急离去 星也落尽
你们是那里也不去了
太平洋阴森的海底是没有门的

——罗门《麦坚利堡》

诗人艾青同样用诗句表达过他对和平的期待,他写当时尚未坍塌的、又高又厚的柏林墙挡不住花香,也挡不住蝴蝶的翅膀。在中国大地,一百年的时间和空间都被泪水和血痕充填。一场战争接连另一场战争,一场动乱接连另一场动乱。也是一百多年前,清末一场维新运动中,几位先驱者血洒北京菜市口,其中的谭嗣同有诗句留世,那诗句表达了方生未死之间中国人的悲怆:

世间无物抵春愁,合向苍冥一哭休。
四万万人齐下泪,天涯何处是神州!

——谭嗣同《有感一章》

这神州大地,不间断的征战和动乱,曾经硝烟,曾经饿殍,曾经山崩地裂,曾经血泪成河。巍峨的宫殿,雄伟的城墙,智慧的典章,可以在任何堂皇的名义下轰毁而无所存留。而得以与日月共辉煌的唯有诗歌。这正是:"屈平词赋悬日月,楚王台榭空山丘。"曾记得安徽有个六尺巷的故事,"万里长城今犹在,谁见当年秦始皇?"秦始皇没有千秋万世,其实,长城也在不断坍塌之中。永生的却是这首小小的诗歌。这就是胡适当年视为较之世上万事万物"比较有趣"的、亦可说是永恒的话题:诗的产生与建设。一百年过去了,战乱留下的是痛苦和哀伤,而诗歌却是始终勃发着生机、不断给予人们以美和喜悦,诗歌是人类心灵的安慰。

中国新诗的一百年,是始于"破坏"而指归于建设的一百年,是看似"后退"而立志于前进的一百年。表面上看,古典的诗意和韵律受到了有意的"轻慢",而建立中国诗歌的新天地却是一项革故图新的诗学创举,是在古典辉煌的基础上另谋新路从而使传统诗意获得现代更新的头等大事——它不仅成就了千年诗歌史的大变革,而且开启和促进了中国新文学乃至新文化的历史新篇章。

变革源于忧患

这一次空前的诗学嬗变,表面看来很像是一场纯粹的西化运动,因为倡导者并不讳言他们理想的诗歌模式取法于西方。中国新诗的草创期,它的模板便是西方诗歌,其基本理论资源也来自西方,胡适甚至把译诗《关不住了》称为"我的'新诗'成立的纪元"①。当然,最著名的断言来自当年新月派的理论台柱梁实秋:"我一向以为新文学运动的最大的成因,便是外国文学的影响;新诗,实际就是中文写的外国诗。""外国的影响,是好的,我们应该充分的欢迎它侵略到中国的诗坛。"②这些斩钉截铁的断言,印证了中国新诗与西方诗歌的非同一般的渊源。

中国新诗迈出的第一步就是废弃旧的诗歌模式,建立新的诗歌模式,其主要标志是:以白话代替文言,以自由代替格律。这是新诗创造者改造旧诗的大手笔,也体现他们坚定的意志和宏远的眼光。举凡熟知中国文化的人都承认,历时数千年的中国古典诗歌业已创造了不可企及的辉煌,它成为中华文明的瑰宝,也是中华民族面对世界的骄傲。但一场诗歌革新的举动,竟然以"毁坏"几千年古典诗歌造就的旷世之美为代价,人们不免要问,到底出于何种考虑?那些急于革故图新的人们,为何不惜以新生的、同时也是粗粝的白话诗取代成熟的、同时又是精美绝伦的古典诗?到底为了何因,那时的先行者竟然下了这般破釜沉舟的决心,必欲以与中国古典诗歌彻底决裂的姿态而为中国诗歌另造新天?

这是一个相当复杂的问题。要解答这一问题,需要从中国近代史的背景去找原因。大约以第一次鸦片战争为起点,清道光(1821—1850)、咸丰(1851—1861)年间,特别是19、20世纪之

① 姜涛:《中国新诗总系1917—1927》导言,北京:人民文学出版社2010年版,第2页注1。
② 梁实秋:《新诗的格调及其他》,《诗刊》创刊号,1931年1月20日。

交,正是中国社会空前危难的时刻。接踵而至的内忧外患使中国社会陷入生死存亡的挣扎之中。1840—1860 年间发生的两次鸦片战争,国门破弊,外国军队如入无人之境,终于导致京城沦陷,帝后出逃,圆明园沦为废墟。历经道、咸、同、光数代,割地赔款如同家常,国人哀忍于心。19 世纪末,危境愈演愈烈,1892 年,沙俄出兵帕米尔,掠我二万多平方公里领土;隔二年,1894 年,日海军击沉我援朝之高升号兵船;是年,海军提督丁汝昌率舰迎战日军于大东沟,管带邓世昌战死。再一年,1895 年,日军袭击我经营多年的北洋舰队,定远、来远、威远、靖远先后被击沉,北洋全军覆没,提督丁汝昌拒降,服毒自尽。

正是在这个背景上,也是国耻之年的 1895 年,康梁始议变法图强,乃有公车上书之举,1898 年 6 月 11 日光绪皇帝下“明定国是”诏,宣布维新变法,是年 9 月 21 日六君子惨烈弃市,变法告终,世称百日维新。中国近代第一场革新之梦破灭。中国面临的危机,引发中国有识之士不竭余力地寻求救亡图存的道路。那时的人们对世界缺少了解,对世界贸易和经济规律也缺乏了解,他们理所当然地把导致中国贫穷落后的原因归诸中国传统的文明。外国历史学家敏感地看到了这一点:

> 只是在经过许多灾祸之后的 19 世纪 90 年代,进化论和社会达尔文主义思想才被夹带而纳入儒家的意识,当着维新运动的必要纲领。最后,改革家的斗争主要不是直接反对帝国主义,而是反对那些使帝国主义得以实现其野心的中国的传统。清末的改良派和革命派都同意一句古老的儒家格言:“苟齐其家,其谁敢侮之?”中国的力量必定来自内部。对于以古代经典培养出来的学者来说,鼓舞他们寄希望于中国的未来的主要力量仍然来自它的过去。①

中国把挽救危亡的全部注意力,锁定了中国自身。知识界把中国危机的根源指向中国的传统文化和旧文学。“一战”结束,中国是战胜国,却遭到不公的待遇,五四运动是一场挽救民族尊严而爆发的抗议浪潮,本是一个政治行动,很快就转换为对于旧文化——其实即儒家文化的批判运动。中国新文学的开山之作、鲁迅的《狂人日记》明确地把批判的矛头对准了中国的历史:“我翻开历史一查,这历史没有年代,歪歪斜斜的每页上都写着‘仁义道德’几个字。我横竖睡不着,仔细看了半夜,才从字缝里看出字来,满本都写着两个字‘吃人’!”②

他们理所当然地把中国的积弱的原因归结于中国的传统文化。这种批判是有力的,也无过错。但事实是,中国的传统文化中既有让国人为之自豪的精华,也存在并影响中国前进的消极成分,问题在于把中国的积弱完全归咎于传统,认为这是中国的“病根”,并对之施以讨伐和全面否定,此举难免失之鲁莽和轻率。那时的人们面对无边的暗夜,救国无门,急切中找到了中国文化的痼疾,从而把文化的批判和革新视为救亡图新、重铸民魂的唯一出路。我们从五四的先驱者身上看到了这种愤懑和激情。鲁迅的从事文学的经历便是如此,他由寻找医治身体的“药”转而寻找疗救民族精神的“药”。鲁迅自述,这种转变起因于一次围观示众的、令他震惊的画面:

> 从那一回以后,我便觉得医学并非一件紧要事,凡是愚弱的国民,即使体格如何健全,如何茁壮也只能做毫无意义的示众的材料和看客,病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著,是在改变他们的精神,而善于改变精神的是,我那时以为当然要推文艺,于是想提倡文艺运动了。③

这就是五四那一代作家的心路历程。中国新诗的革命运动走在了五四新文化运动的前列,早在《清议报》在横滨出版之初,编者即在该报设“诗界潮音集”发表诗歌,这种以新型的传媒手段为媒介发表诗歌的举措,传递了立志诗歌变革的意愿,实为正在酝酿中的诗界革命之先声。在正式提出新诗革命之前,业界沿用的“诗歌改良”的实践始于黄遵宪。1891 年,黄遵宪在《人境庐诗草》自序中说:“仆尝以为诗之外有事,诗之中有人;今之事异于古,今之人又何必与古人同?尝于胸中设一诗境:一曰复古人比兴之体;一曰单行之神,运排偶之体;一曰取离骚乐府之神理,而不袭

---

① 费正清、刘广京编:《剑桥中国晚清史》下卷,北京:中国社会科学出版社 1993 年版,第 6—7 页。
② 鲁迅:《狂人日记》,《鲁迅全集》第一卷,北京:人民文学出版社 1959 年版,第 12 页。
③ 鲁迅:《呐喊·自序》,《鲁迅全集》第一卷,第 5 页。

其貌;一曰用古文家伸缩离合之法以入诗。”①他在思考,他想在古典规范中“突围”,改良旧诗的意愿是坚定的,但毕竟障碍重重,他无法超越。诗歌改良的步伐于是就停止在他这里,他到底只是一位最初的勇敢探索者。

查文献,“诗界革命”一词首先见诸笔端的是梁启超。1899 年,他游历夏威夷并写作《夏威夷游记》,正是戊戌政变流亡去国的一次远游,即使在这样万事萦心的背景和心境下,梁启超依然没有中断他的诗歌变革的思考——因为他说过“欲新一国之民,不可不先新一国之小说”②,这当然涵盖了“必新诗歌”的理念。他殷切地呼唤发现诗歌新大陆的诗歌界的哥伦布和麦哲伦:“要之支那非有诗界革命,则诗运殆将绝。虽然,诗运无绝之时也,今者革命之机渐熟,而哥伦布、玛赛郎之出世必不远矣。”③随后,他亲自编选《晚清两大家诗钞》以倡导诗歌的解放,在此书题词中他再一次深情预言:“中国诗界大革命,时候是快到了。”④

在这些先行者的心目中,文学和诗的变革将导致人心的变革,最后达于实现“群治”的大目标。诗歌的变革是与国运的兴衰联系在一起的。国难深重,人们想到的是通过改变诗歌(当然还有小说和文艺)以改变人心,这就是此刻我们要予以强调的,新诗革命的理想诞生于忧患的事实。

诗体大解放

在五四新文学革命的总体追求中,创造新文学,首先就是创造新诗歌,改变中国传统诗歌囿于狭小的文人圈子而严重与民众疾苦、社会兴衰隔绝的状态。五四文学革命两篇宣言式的文字,胡适的《文学改良刍议》和陈独秀的《文学革命论》中对于旧文学的揭露和批判,其核心部分是针对诗歌而言的。胡适文中提及的“八事”,举凡“不用典”“不用陈套语”“不讲对仗”“不避俗字俗话”等都是针对古典诗词的弊端而发的。在陈独秀的文章中,这种批判的锋芒更是直接指向了诗歌的“积弊”:“东晋而后,即细事陈启,亦尚骈丽。演至有唐,遂成骈体。诗之有律,文之有骈,皆发源于南北朝,大成于唐代。更进而为排律,为四六。此等雕琢的、阿谀的、铺张的、空泛的贵族古典文学,极其长技,不过如涂脂抹粉之泥塑美人……”⑤

革新者认为造成这种诗与人、诗与世隔绝的病根:一是文言,二是格律。而在诗界革命的倡导者那里,这二者却是无法逾越的“天堑”——文言和格律令他们的革新难以举步。我们从前引黄遵宪诗歌改革的主张中发现,他为未来诗歌寻求的出路,他的设计蓝图,都被不由自主地限定在原有的古典框架内,冲破文言造成的障碍已非易事,其他如“复古人比兴之体”“用古文家伸缩离合之理以入诗”,无处不有“旧面孔”的阴影在。首先是言、文脱节,再就是五、七言体的拘束,他即使想立“新”,而脚跟却站在“旧”地,这“新”无论如何是立不起来的。这就是他们的“改良”终致失败的缘由。

新诗实践者的以白话取代文言,以自由体取代格律体的决心就是据此而下的。晚清以来,对于诗歌与万众忧乐的脱节的不满已多有表达,改变诗歌现状,使之能够与现代社会的风云际会相谐,从而能应和日益精进的世界潮流,其目标是明确的。白话写诗可使言、文一致,口上怎么说,笔下就怎么写,再加上格律的打破,思想情感一如冲破闸门的水,可以无拘束地流淌。胡适清晰地表达了他关于创立新诗的理想,如下一段论述可以说是提纲挈领的:

> 这一次中国文学的革命运动、也是先要求语言文字和文体的解放。新文学的语言是白话的、新文学的文体是自由的、是不拘格律的。初看起来,这都是“文的形式”一方面的问题、算不得重要。却不知形式和内容有密切的关系。形式上的束缚、使精神

---

① 黄遵宪:《人境庐诗草》自序,上海:古典文学出版社 1957 年版,第 1 页。

② 梁启超:《论小说与群治之关系》:“欲新一国之民,不可不先新一国之小说。故欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说;欲新政治,必新小说;欲新风俗,必新小说;欲新学艺,必新小说;乃至欲新人心,欲新人格必新小说。何以故? 小说有不可思议之力支配人道故。”此文原刊 1902 年 11 月 14 日《新小说》第 1 号。

③ 梁启超:《夏威夷游记》,《饮冰室合集·文集之二十二》,上海:中华书局 1936 年版。

④ 梁启超:《晚清两大家诗钞》题辞,作于 1920 年 10 月,见《饮冰室合集·文集》第 15 册。

⑤ 陈独秀:《文学革命论》,此文作于 1917 年 2 月 1 日,原载《新青年》2 卷 6 号。

> 不能自由发展、使良好的内容不能充分表现。若想有一种新内容和新精神。不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。因此,中国近年的新诗运动可算得是一种“诗体的大解放”。因为有了这一层诗体的解放、所以丰富的材料、精密的观察、高深的理想、复杂的情感、方才能跑到诗里去。①

这一段文字的核心意思在于指出,通过使用白话和冲破格律的自由体以促成诗体的大解放。只有诗体获得解放,那些影响社会进步、民心改造的新知识、新思想、新精神才能得到承载和表达,也唯有如此,最终使诗歌能够通往民心、影响并最终改善民心、启发民智。前已述及,整个的五四文学革命其缘起在于感到要以文学的革新挽救当前的危机,而他们认为,解救危机的最直接也最有效的途径,则是使诗歌和文学能够为民众所接受和亲近,从而提升全民的智慧和觉悟。

五四的先行者确认,他们寻找到了拯救中国衰危的“药”。为了疗救病入膏肓的社会,他们不惜以“破坏”精美绝伦的古典美的沉重代价创造新诗。看似一场大破坏的诗体大解放,其实质乃是人的思想冲破障碍的一场思想艺术的空前大建设。

嬗变从未止步

这种“以夷为师”的“破坏”,终于使诗歌冲破了完美的、然而也是坚硬的格律的壁垒,以白话书写的诗歌终于获得了充分表达现代人的思想情感的自由。与这种成就取得的同时,接踵而来的则是历时久远的、对这番“大爆破”的质疑和拷问,最大的质疑是:这一新生的白话自由诗是否造成了与中国伟大诗歌传统的中断或割裂?更有则质问,既然承认这是“中文写的外国诗”,那么,它是否就此与中国诗歌分道扬镳了?这里有一段文字,传达了新诗创立初时读者对此的普遍的疑虑:

> 《新青年》提倡新文学以来、招社会非难、也不知多少。——其中独以新体诗招人反对最力。我们对于社会这种非难、亦应该分别办理。一种是一知半解的人、他们只知道古体律体五言七言、算是中国诗体正宗;斜阳芳草、春花秋月、这类陈腐的字眼、才足以装点门面;看见诗有用白话做的、登时惶恐起来、以为诗可以这般随便做去、岂不是把他们的斗方名士派辱没了吗?②

对这一问题,百年来一直存在争议。其实,从中国数千年诗歌历史看,诗歌的应时变革是恒常的状态,诗体的更迭一般并不意味着倒退或停滞,却更是意味着诗歌应和时代的前进和发展。文随世变。社会、民情、习俗、风尚、趣味,特别是语言的悄悄的和缓慢而持续的演变,这些人们不易觉察的因素,时刻发生在我们身边,无不影响着诗歌的走向。这其中,影响最大的则是语言的变化。口语总是如不肯停步的野马,随着时间的推移而不停地改变着人们的言说。而诗人写作则须对语言持一种不离不弃的虔诚,无疑,生活复杂化了,新的词汇随之涌现,这些新词,不断地膨胀着,要冲破旧设的藩篱,于是就有了改变现状的革新表达的诉求。

静则思变。从漫长的诗史看,一个时代的诗歌一旦成型,必然酝酿着一场新的艺术革命。定以蓄变,新陈代谢,这是世间万物始终存在的潜隐的规律,诗歌也是如此。史书载,我国最早的“诗”,多为极短句构成,最简的是《弹歌》,见于《吴越春秋》:“断竹、续竹;飞土,逐宍。”③八个字,有韵,节奏感强,展现了一个飞动的画面。这是先人的智慧。早期的古典诗歌,以《诗经》为代表,基本是四字成句,四个字在我们的先人那里,已经能够非常熟练地表达复杂的情感和精致的内容。《诗经·采薇》:“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。”整齐的句子,鲜明的意象,深刻的情思,以及优美的音韵,戍卒怀乡,内心凄苦,时隔千载,依然楚楚动人。

四言体因为艺术和思想的成熟,把《诗经》从“诗”神奇地转换为“经”,它使诗歌完成了中华文化的经典定位。中国诗歌以此为起点,开始旷古的远征。四言诗在曹氏三父子手中做到了极致。三曹中,尤以曹操成就最大。他的《短歌行》《观沧海》《龟虽寿》均为中国古典诗的经典之作:

> 对酒当歌,人生几何。譬如朝露,去日苦多。

---

① 胡适:《谈新诗——八年来一件大事》,《星期评论》“双十节纪念号”第五张,1919年。

② 俞平伯:《白话诗的三大条件》,《新青年》第6卷第3号,1919年3月15日。

③ 见沈德潜:《古诗源》。“宍”,古“肉”字。

慨当以慷,忧思难忘。何以解忧,唯有杜康。
青青子衿,悠悠我心。但为君故,沉吟至今。
——曹操《短歌行》

这些四字组成的短句,相当饱满地展现生命的全部丰盈,时空辽阔,沉雄深厚,起伏跌宕,声韵悠远,人生功业与荣辱的彻悟溶于其中,堪称千古绝唱。不难看出,从“杨柳依依”到“青青子衿”,四言诗已经创造了一个神奇而恢宏的诗歌时代。但是诗史并不就此止停,它仍在悄悄地、不停顿地积蕴力量,筹划着一场更为久远的、可以说是另一个划时代的诗学巨变。这是以五言替代四言的五言诗的“一个字”的革命。《古诗十九首》就这样展现在人们的视野,它带来一阵让人错愕的惊喜。

就四言诗而言,嵇康无疑是此中强手,当他在四言的海洋抒发无尽的“忧愤”①之时,他的同代人阮籍,已经走出了“四言”的疆域。阮籍以五言咏怀诗名世,沈德潜对阮籍的创作虽有微词,但依然肯定他延续了屈原的传统。② 旧日评诗多以《诗经》与《离骚》为诗之两源,认定屈原的传统已是相当高的评价了。五言诗盛行于魏晋年间,当年出现了一大批杰出的诗人。“暧暧远人村,依依墟里烟,狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠。”陶渊明的《归园田居》以清新生动的语言再现了乡村生活的场景,他无疑以一种崭新的方式创造了一个时代的高峰。

诗歌的“八代”或“六朝”的六百余年③,是五言诗的天下。但是不知不觉间一个诗歌的桃花源出现了,这里的景:“芳草鲜美,落英缤纷。”这里的人:“不知有汉,无论魏晋。”峰回路转之间,诗界再一次产生巨变,要是我们不介意这种不准确的概括的话,这次诗学革命则依然是增添一、二个字的“革命”:从“一个字”(四言到五言)的革命发展为“两个字”(五言到七言)的革命。这种行进也是不假声色的、静悄悄的。六朝的鲍照在五言的丛林中作了“尝试”,沈德潜《古诗源》称:“明远乐府,如五丁凿山,开人世所未有,后太白往往效之。”这里指的是鲍照自谓“奉诏而作”的七言体《代白纻舞歌辞四首》,他开了风气之先。

闸门一旦打开,那水就止不住。唐诗的潮流还未涌动,卢思道(隋)便等不及了,一曲《从军行》开启了七言的先河。“朔方烽火照甘泉,长安飞将出祁连。犀渠玉剑良家子,白马金羁侠少年。”由此可以窥及并想见未来的唐家气象。这一次“两个字”的飞跃,把中国古典诗歌的成就推到了前无古人(甚至也是后无来者)的顶峰,而立大功的是如此这般新兴的七言体。七言诗较之五言,只多两个字,却是无限地扩展了诗的表现空间。

接着而来的是人们耳熟能详的初、盛、中、晚;是李、杜、王维、白居易;是花月春江,是枫桥夜泊,是大漠孤烟,是灞桥折柳,是说不尽的平平仄仄,仄仄平平。不妨设想,单凭那七言绝句仅仅二十八个字,其组成至多不过是十六个词或词组(而且一般不允许一词重现),那些高歌狂饮在长安市上的诗人们,为我们造出了多少惊心动魄的千古绝唱!而更为可贵的是,他们并没有因为自己的辉煌而摈弃前人的智慧,唐人是包容的,他们写七言,也写五言,写律诗,也写绝句,古体近体,乐府歌行,他们都写。这些诗歌世界的辉煌,先前是不大讲的,因为是太“旧”了。辛亥革命前后求新的革命党对此是排斥的。例如钱玄同就认为这都是“独夫民贼”和“文妖”的嗜好。④ 这些来自诗人或学人的一时愤激的话语,我们当然无须认真。

辉煌伴随着非议,而诗的变革的脚步并未停止。辉煌到了绝顶,难道这路就不再走了? 不对,诗体继续解放。从唐到宋,新生的变革是对已成定制的律绝的冲破。宋人可不管五、七成句的藩

① 嵇康有《幽愤诗》。《古诗源》:“叔夜四言,时多俊语。不摹仿三百篇,允为晋人先声。”

② 《古诗源》:“阮公咏怀,反复零乱,兴寄无端,和愉哀怨,杂集于中,令读者莫求归趣,此其为阮公之诗也。必求时事以实之,则凿矣。其源自《离骚》来。”

③ 尚永亮:《先秦汉魏六朝诗歌精选·前言》:“自东汉至隋,共经历了八个朝代,前人习惯上将之称为‘八代’。又因三国之吴、东晋和此后南朝宋、齐、梁、陈均建都长江边上的建业(今南京),故简称六朝。”西安:陕西师范大学出版社 2009 年版。

④ 钱玄同在《尝试集序》中说:“西汉末年,出了个杨雄,作了文妖的‘原始家’。这个文妖的文章,专门摹拟古人;一部《法言》,看了真要叫人恶心;他的辞赋,又是非常雕琢。东汉一代,颇受他的影响。到了建安七子,连写封信都要装模作样,安上许多浮词”。原刊胡适《尝试集》,上海:亚东图书馆 1920 年版。

篱,它主张长短句的“杂糅”。它追求的是自由。当然宋词仍有它的体式,有各种词牌,也是对自由的“掌控”。但人们发现,许多日常用语理直气壮地进入了当时的诗(也就是宋的词)中。事情到了元、明两朝,就更不得了了,那些小令,简直就是日常口语的大展示。现今人们认为的“白话”,不仅大模大样地进入小说,而且进入像《西厢记》《牡丹亭》这样典雅的“诗剧”中。

回过头来看,所谓的诗体解放,难道只是胡适等人的发明或“原创”? 其实整部中国诗歌史就是一部不曾停止的诗体的演变史。以《诗经》《楚辞》为起源,三千年间诗歌的变革一直持续进行着,步伐有大有小,改革有强有弱,但每一次变革都在不同意义上促进了诗歌语言与日常语言的紧密联系,都在不同的程度上促进了诗歌艺术的发展和进步。反观 19 世纪末叶与 20 世纪初叶至今的中国新诗运动,其实就是整体的中国诗歌史的造山运动的组成部分。这种体认,早在新诗的草创期就有人提及了:“诗由三百篇而词赋,而乐府,而五言,而七言,而词,而曲,都是顺着一定的路径,由体裁底束缚而变为自由的。”①

胡适所说的“诗体大解放”与以往的诗歌变革相比,差别就在于,这次解放是大幅度的和极其深刻的,是一次“伤筋动骨”的大手术,具体说,在语言层面上,是否定文言改用白话,在诗体层面上,是打破格律改行自由。前已述及,诗歌语言的日常化,它的接纳口语入诗,乃是一种持常的行止。而诗歌格律体的建立,从初步到完善,也是一个持续不断的过程。而对于格律的弃取,无疑是一次石破天惊的行动。它仿佛是一场强烈的地震。

血脉依然贯通

从以上的论述我们得知,五四时期的诗体解放乃是数千年持续不断的诗体变革的一个延伸。这个延伸类似于历史上四言到五言、五言到七言,或者类似于从唐诗到宋词,宋词到元曲那样的平常状态,并无特别之处。但对比之下,不同之处也是有的:新诗变革的跨度有了大的扩展,是从文言写作的旧诗到用白话写作的新诗的大跨越。但冷静观察可以看到,使用汉语写作的根基没有变,传达中国情思的内涵也没有变。它充其量不过是中国诗歌内部的一场适应时代潮流的大调整。它顺应了时变,但没有“脱轨”。这里特别要加以强调的是,要是说诗体的变革并不是中国诗歌所特有的规律,那么,在诗歌顺应时代的要求,必欲以诗歌的改变来为改变民心的动机、并借以推动时代的进步来看,则完全是仅仅属于中国的一场“中国式的诗学革命”。

“诗言志”②是中国诗最基本的定义,亦可说是它的立命之本。由此可知中国诗学的核心是诗的调和万物的实用性,即儒家所谓的诗的教化作用。教化的范围是宏阔的,涉及整个社会人心的劝谕与调适,以此为起点,诗甚至可以起到改变社会风气的政治讽劝的作用,古时即有以诗为“谏书”之说。中国诗学强调诗应当在指导和匡正世道人心方面发挥它的特别功能,此即《诗大序》讲的,诗可以“经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”。所以才有“诗三百,一言以蔽之,曰:‘思无邪’”(《论语·为政》)的概括。中国先人认为,一个地区诗教的展开可以改变那个地区的精神环境,所以,孔子才说:“入其国,其教可知也,其为人也,温柔敦厚,诗教也。”(《礼记·经解》)这样的诗学论述,在中国传统典籍中比比皆是。

在古代,诗在人们生活中的地位极高,普通人通过诗以表达情感和愿望,统治者也通过诗来考察民情和政绩。采诗和献诗乃成为一件“知得失,自考正”的重要手段。这再次证实,在中国,诗是有“实用”价值的。在古代,学诗、知礼可谓是人生之大事,所以孔子才教导他的儿子说:“不学诗,无以言。”③最经典的关于诗的重要性论述则是如下一段话:“小子何莫学乎诗? 诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君。多识于鸟兽草木之名。”(《论语·阳货》)圣人古训,诗歌本身的“兴、观、群、怨”的功能,最终是用以“事父”(齐家)和“事君”(治国)的。说到底,诗

① 康白情:《新诗底我见》,《少年中国》第 1 卷第 9 期,1920 年 3 月 15 日。

② 《尚书·尧典》:“帝曰:夔,命典乐教胄子……诗言志,歌永言,声依永,律和声,八音克谐,无相夺伦,神人以乐。”由此可知,此说大抵始于周代,后屡见于《庄子》《荀子》诸典籍。朱自清认为是中国诗学的“开山纲领”。

③ 《论语·季氏》:“(子)尝独立,鲤趋而过庭。曰:‘学诗乎?’对曰:‘未也。’‘不学诗,无以言。’鲤退而学诗。”

非凡物,诗乃齐家治国之物也。

儒家学说主张以礼治天下,而让人知礼,莫过于学诗。这就是中国的诗学传统。要是我们认同了这一点,则谈论中国新诗与中国传统诗歌的关系就顺畅了。一百年前,我们的前辈耽于国难深重,一时救国无门,思及重铸民魂在于“诗教”,于是急切之中将一把手术刀递给了未来诗歌的改造——百年来充满争议的新诗就是这样呼唤并诞生的。由此观之,即使极端地说,新诗破坏了古典诗的“一切”(包括意境、韵味和声律),但是新诗却非常完整地继承和维护了中国的诗学的正统,这就是诗言志延伸过来的教化民众的传统。也许由于手术刀的操作出现了“割痕”,但是中国诗的血脉没有被割断。

中国诗学的血脉依然贯通今古,中国诗学传统并没有因白话新诗的出现而中断,而是得到了英气勃发的现代更新。这是一次传统诗学向着现代的延展。它的伟大成功在于既使诗歌有效地渗入民众,基本做到言文相谐,同时代表现代潮流的新思想、新观念顺利地进入诗中,而且又相当完整地保全了中国诗歌被朱自清认为的“开山纲领”。

一百年前胡适诸人发起的这场诗学巨变,乃是一场目光远大的旷世之举。其初衷是以诗救国、以诗新民,是以非凡的毅力和胆识,搬来西方的经验以为“样本”另铸新辞,而其源头则可远远地追逐到中国诗学的根本:“诗言志”。这是一场史无前例的源于高远而归于宏大的诗学长征。

自由是生命线

新诗究竟为我们带来了什么?答案是它为我们带来了千年诗坛的新气象,诸多气象中首先是它的自由精神。挣脱了语言上文言的枷锁,挣脱了形式上格律的镣铐,新生的诗歌好比是千回万转的一道激流,终于冲破夹岸的重岩叠嶂,来到一马平川的广阔的原野。获得大解放的诗歌开始用稚嫩的嗓音,用没有任何束缚的方式传出它最初的声音。胡适在综述新诗最初的成果时认为不仅是抒情,即使是写景的诗,“也须有解放了的诗体,方才可以写实的描画”,认为新诗的优长之处在于它的词汇量大,而“稍微细密一点,旧诗就不够用了”。胡适特别看重新诗获得的新鲜而独立的声音,并使之与“旧词调”①基本“切割”——他重视新诗独特的有别于旧诗的自由独立的表达方式。“这时期的诗最重自由”(朱自清语)。②

但自由不仅意味着诗歌形体的解放,而且意味着诗人人格的健全与独立,意味着觉醒的现代中国人表达新意识和新情感的有别于古的新精神。但看此时的新诗,无疑是幼稚的,简单的、甚至是粗粝的,但它却是生机勃发的。这时的诗里出现了一个独立的新人:“我和一棵顶高的树并排立着,却没有靠着。”这样简单的描写是全新的③;这里还有一道“小河”,胡适称之为“这首诗是新诗中第一首杰作”,朱自清誉为“融景入情,融情入理”之作。写的是农夫在小河中间筑堰,上流的水下不得——

> 力不得前进、又不能退回、水只在堰前乱转。
> 水要保持他的生命,总要流动,便只在堰前乱转。
>
> 堰下的土,逐渐掏去,成了深潭。
> 水也不怨这堰——便只是想流动,
> 想同从前一般,稳稳的向前流动,
>
> 一旦农夫又来,土堰外筑起一道石堰。
> 土堰坍了;水冲着坚固的石堰,还只是乱转。④

“乱转”一词甚有意思,它活现了那种急切中勇决冲宕寻求出路的情态。诗歌的生态就是如此,不断的设限,不断的冲破,不论是土堰,还是石堰,总要冲破。为了自由,一往无前,因为别无所求,“只想流动”,在流动中获得自由。周作人这首诗,即使不看它的内在精神,但看它的文体,也具

---

① 胡适说:“我所知道的‘新诗人’、除了会稽周氏兄弟之外、大都是从旧式的诗、词、曲里脱胎出来的。沈尹默君初作的新诗是从古乐府化出来的。……此外新潮社的几个新诗人——傅斯年、俞平伯、康白情——也都是从词曲里变化出来的、姑他们初做的新诗都带着词或曲的意味音节。此外各报所载的新诗、也有很多带着词调的。”(《谈新诗》)胡适认为这些带着“词调”的是“一半词一半曲的过渡时代”。

② 朱自清:《中国新文学大系·诗集》导言。

③ 沈尹默:《月夜》,《新青年》第 4 卷 1 号,1918 年 1 月 15 日。

④ 周作人:《小河》,原载《新青年》第 6 卷 2 号。1919 年 2 月 15 日。

有创新启示,作者诗前小序云:“有人问,我这诗是什么体,连自己也回答不出。法国的波特来尔提倡起来的散文诗,略略相像,不过他是用散文格式,现在却一行一行的分写了。内容大致仿那欧洲的俗歌;俗歌本来是要叶韵,现在却无韵。或者算不得诗,也未可知;但这是没有什么关系。”由此可以看出当日的先驱者那种不拘一格的自由精神。

在最初从事新诗写作的人们那里,追求自由地表达乃是共同的愿望。俞平伯说:“我怀抱着两个做诗的信念:一个是自由,一个是真实。……真实和自由这两个信念,是连带而生的。因为真实便不能不自由了,惟其自由才能够有真正的真实。我宁说些老实话,不论是诗与否,而不愿做虚伪的诗:一个只占有诗底形貌,一个却占有了内心啊。”①与此相似的是横空出世的郭沫若,他形容当年写作的激情:

> 当我接近惠特曼的《草叶集》的时候,正是“五四”运动发动的那一年,个人的郁积,民族的郁积,在这时找出了喷火口,也找出了喷火的方法。我在那时候差不多是狂了。民七民八之交,将近三四个月的时间差不多每天都有诗兴来猛袭,我抓着也就把它写在纸上。当时宗白华在主编上海《时事新报》的《学灯》,他每篇都替我发表,给予了我很大的鼓励,因而有我最初的一本诗集《女神》的集成。
>
> 但我要坦白地说一句话,自从《女神》以后我已经不再是“诗人”了。自然,其后我也出过好几个诗集,有《星空》,有《瓶》,有《前茅》,有《恢复》。特别像《瓶》,似乎也陶醉过好些人,但在我自己是不够味的。要从技巧的立场来说吧,或许《女神》以后的东西要高明一些,但像产生《女神》时代的那种火山爆发式的内发情感是没有了。退潮后的一些微波,或甚至是死寂,有些人是特别的喜欢,但我是始终感觉着只有在最高潮时候的生命感是最够味的。②

郭沫若的《女神》最能代表五四时代的自由精神:自我解放、个性独立、狂飙突进、奔放激荡。他的诗歌意象是在传统中充盈着当代精神,凤凰也好,天狗也好,女神也好,都是来自古典,其内在精神却是古典所未见的完全的现代。郁达夫盛赞说,“完全脱离旧诗的羁绊自《女神》始”③。闻一多亦持此观点:“若讲新诗,郭沫若君的诗才配称新呢,不独艺术上他的作品与旧诗相去最远,最要紧的是他的精神完全是时代的精神——二十世纪底时代的精神。”④郭沫若在胡适草创之后出现在中国诗坛,仿佛是一个陌生的闯入者,但却是一个真正代表了新诗的时代精神的无拘无束的抒情的自我形象。但看他的天狗气吞日月的狂歌,她的凤凰涅槃的向死而生的咏唱,他的女神之再生的辛苦的创造,行文是天马行空,格式是前无古人。这就是自由的、独立的新诗。

自由给了诗歌以新的生命,除了郭沫若,还有当年的一批热情的歌者,他们行进在抗日战场上,在延河边,在白雪皑皑的东北平原,在峰峦叠嶂的太行山山高林密的腹地,那些为自由而斗争的诗人们,他们不向世界要些什么,正如艾青说的,他们只需要一支笔,天蓝的墨水,原稿纸,“而最重要的是发言的自由”⑤,他们以自由的声音和姿态向着世界发言。太阳从人类死亡之流的那一边,向我们滚来,震惊沉睡的山脉;自由,向我们来了,从血的那边,从兄弟尸骸的那边,像暴风雨,像海燕。⑥

自由体诗的形式只是一个构架,它可以为诗人提供阔大的驰骋空间,而自由体诗的生命则在于诗人的自由理想的追求与表达。而这正是全世界所有诗人的共同愿望。自由可以有诸多的表达方式,而新生的自由的体式无疑是其间最为顺达和亲切的方式。思想没有牢笼,自由得以飞翔。这里要插入一段近日发生的网络趣闻:2016年度瑞典诺贝尔文学奖公布前,网络盛传叙利亚诗人阿多尼斯将获奖(后来证实是假新闻),腾讯文化网的记者在巴黎一家咖啡店采访了阿多尼斯,以下是采访大略:

---

① 俞平伯:《冬夜》自序。1923年1月25日,引自黄礼孩、陈陟云主编:《新诗九十年序跋选集》。

② 郭沫若:《凤凰》序。

③ 郁达夫:《女神之生日》,《时事新报·学灯》,1922年8月2日。

④ 闻一多:《“女神”之时代精神》,《创造周报》第4号,1923年6月。

⑤ 艾青:《诗论·诗人论》,三户图书社1941年9月版。

⑥ 以上分别是艾青《太阳》和田间《自由,向我们来了》的诗意。

(问:你怎么看诗人与政治之间的距离?)答:——至于我自己,只对与自由、人类有关的政治感兴趣。(你说过“诗人的国度是自由”,那么,你如何理解“自由”一词? 在巴黎,你有敌人吗?)答:自由就好像空气,没有它,我们就无法呼吸,是人的语言里流露出的就是自由。自由当然是有限制的,哪怕是在巴黎。不过这里仍然是一处能让我活得很好的地方。在这里,我没有敌人,所有的人都是我的朋友,哪怕我的“敌人”也是我的朋友。我爱所有的人。我的“敌人”是“思想”,我的战争是“思想”的战争。我会反对一些观念和想法,但是我不与人作对。①

也巧,差不多是同时,网络上又传说,2016 年真正的获奖者是美国摇滚歌手鲍勃·迪伦。随后,又传出他拒绝受奖②。在未经证实的声明中,这位真正的获奖者同样谈到了“自由”:“瑞典科学院在给我授奖的理由中提到‘诗意表达’,我的理解是‘自由’。自由,这是一个能引起众多解释的词语。在西方,人们理解的仅仅是一般的自由,而我们理解却是一种更为具体的自由,他在于有权力拥有不止一双鞋,有权力吃饱饭。”由此可见,中国新诗革命所造就的诗歌的自由体式以及它所代表的自由精神是多么可贵。它具有普泛的意义,他是诗的生命所在,所有的诗和诗人,只要他具有诗人的良心和品质,他们终将是自由的儿子。

音乐的文学

在中国传统诗学中,诗和歌本为一体,旧时的诗(词、曲)均可吟唱,于是方有流行至今的“诗歌”一词。相关典籍讲到诗歌与音乐乃至与舞蹈的关系:“故歌之为言也,长言之也。说之,故言之。言之不足,故长言之;长言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故不知手之舞之足之蹈之也。”(《礼记·乐记》第十九)朱熹在这段话的注中说:“今礼乐之书皆亡,学者但言其义,至于器物则不复晓,盖失其本矣。”朱熹说的“器物”,在另一处说的“名物度数”,疑指同一物事,应当是指除了作为内容的“义”之外的那些诗的因素,我理解是指与诗歌表达丰沛情感有关的那些方式。朱熹叹息道:不复晓,失其本矣!

上面引述证实,诗歌的力量在于始发乎情,又以抒情的方式出之。长言也好,嗟叹也好,舞蹈也好,这些表现,一言以蔽之,关涉到诗的音乐性。中国古诗词是讲究声律的,这是先人有感于诗与歌密不可分的特性,倾数代之功的追求。齐永明年间是中古诗歌的转型期,沈约、谢朓等人将汉语平上去入四声的原理运用到诗歌创作中,为此制定了若干规约,造出了“一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异”的声韵效果③,终于完善了诗的音乐性的建构。前辈诗人、理论家经营了千余年,方才建立了中古以还近体诗的完整的声律体系。因为有了这一套严格规约,终于把中国古典诗歌送上了无可企及的巅峰。有道是,唐人“既闲新声,复晓古体,文质半收,风骚两挟,言气骨则建安为传,论宫商则太康不逮”④,这就造就了诗的盛唐。

诗的盛唐的诞生,当然有很多历史的、社会的、经济的、文化的,乃至国际交流的等等因素,但是诗体的完备,经验的积累,尤其是诗歌律则的建立,对于诗学的完成是完全不可忽视的原因。中国古典辉煌的出现,近体诗五、七言律、绝各体的完美而缜密的建树(当然也还有仍具生命力的古风、乐府和新生的词)功不可没。但无论如何,毕竟“生不逢时”,曾经的辉煌遭遇了近代以来前所未有的生存危机的威胁,正如本文最初所描述的,为了挽救内外交困的衰微的国运,革命者寻找民族病根的结果,理所当然地要以“摧枯拉朽”的猛烈向着这个精神的和审美的“极美王国”挑战。

当日的人们普遍认为是那些严格的格律影响了新思想的载入与传播。因此革命的第一步便是拆除格律造成的藩篱。一旦决心下了,行动最是神速,数年之间,不由得那些亲历者惊叹:“那已

① 2016 年 10 月 20 日,腾讯文化王晟发自巴黎。

② 随后新华社证实,此消息不确。鲍勃·迪伦于诺奖公布后确曾长达十多日未公开表态,被视为“无礼和自大”。2016 年 10 月 28 日他电话回应说:“太棒了,难以置信。”

③ 这里的叙述参看了尚永亮为诗韵华魂《先秦两汉魏六朝诗歌精选》前言,引号内引文见《宋书·谢灵运传论》。

④ 唐人殷璠有关《河岳英灵集》的论评。

是三代以上的事了,我们都是三代以上的人了。”①笔者曾形容过当年的新诗革命者,仿佛是猴子进了古玩店,不分青红皂白一律把那些精美绝伦的器皿打翻在地,以为那些都是无价值的物件。这种扫荡性的“破坏”当然造成了伤害,也引起一阵叹息。但冷静省思并权衡利弊,毕竟这种翻天覆地的变革产生了崭新的诗歌形态,使得新诞生的诗歌和中国的社会现实产生了血肉相连的关联:诗,不再是文人书斋里的玩物,诗是经时济世、强国新民的有用之物。他们做了前无古人的贡献。

事实非常清楚,在最初的革新者那里,严格的格律是一种需要搬开的巨石——因为它阻碍了诗歌通往日常的生活,而且阻碍新潮语汇的进入以及社情民意顺畅而随意的表达。这种观念甚至一直延续到如今。直至 20 世纪五六十年代,也还是:“旧诗可以写一些,但是不宜在青年中提倡,因为这种体裁束缚思想,又不易学。”②其实,不妨追问一句,那些杰出的诗人谁曾经被这种完美的体裁“束缚”了? 事实是,愈是有才能的诗人,愈是能够在严格的律则面前得心应手地显示他们的才能和智慧。正如后来闻一多认为的:“越有魄力的作家,越是要戴着脚镣跳舞才跳得痛快,跳得好。只有不会跳舞的才怪脚镣碍事,只有不会做诗的才感觉得格律的束缚。对于不会做诗的,格律是表现的障碍物;对于一个作家,格律便成了表现的利器。”③

由于诗体的大解放,新诞生的诗歌一时陶醉在无障碍也不受拘束的写作狂欢之中。他们没有发现他们究竟失去了什么,他们只有一种获得自由的满足。但毕竟这种舍弃造成了永远的伤痛。有些中国人引为骄傲的美丽从此消失了,而且似乎也是永远地辉煌不再! 其实,即使是被新诗奉为范式的外国诗,它们在各自的语言中也是非常讲究诗的音乐美的。押韵、音步、句和节,都有极大的声音的安排与考究。外国诗中,如马雅可夫斯基,其诗行参差错落,却也是充满音乐性。马雅可夫斯基强调押韵的必要性:“没有韵脚诗就会分散。韵脚使你回到上一行,使你回想起前一行,使叙述一个思想的所有诗行共同行动。”④尽管胡适在试验新诗的初期并非只是一路冲杀,他对于保持诗的特质是有考虑的。例如他说过:“诗的音节全靠两个重要分子:一是预期的自然节奏、二是每句内部所用字的自然和谐。至于句末的韵脚、句中的平仄、都是不重要的事。”⑤但想法是一件事,而想法是否实现又是一件事。

就这样,人们用一百年的时光赞美并享用新诗革命所带来的成果,同时也用一百年的时光念想与追慕往昔的荣光。开先是创造社的成员,以郭沫若为代表,他们“创造”最力,他们为新诗贡献了“女神”式的全新的、经典性自由体诗,紧接着也是这一些人,就在这些曾经的“荒芜”上,开始思考那种被中断的永恒的美的延续。20 世纪 20 年代,创造社的中坚成员开始认真地进入新诗的艺术层面的思考。郭沫若有专文研讨诗的节奏的文章,以此为开端,他与穆木天、王独清、冯乃超、郑伯奇等⑥,他们以通信的方式互通诗艺理念,他们的讨论超越了草创期的“破除”的话题,改变了当初为“新”而忘“诗”的偏向,开始认真面对诗的艺术建设的庄严的题目。他们开始为维护诗的审美品质而致力。他们此时揭起的名义是“唯美主义”。

---

① 刘半农:《初期白话诗稿》序。原话是:“那一个时期的事,在我们身当其境的人看去似乎还近在眼前,在于年纪轻一点的人,有如民国元二年出世,而现在在高中或大学初年级读书的,就不免有些渺茫。这也无怪他们,正如甲午戊戌、庚子诸大事故,都发生于我们出世以后的几年之中,我们现在回想,也不免有些渺茫。所以有一天,我看见陈衡哲女士,向她谈起要印这一部诗稿,她说:那已是三代以上的事了,我们都是三代以上的人了。”北京:星云堂书店 1933 年版。

② 毛泽东:《关于诗的一封信》,《诗刊》创刊号,1957 年 1 月 25 日。

③ 闻一多:《诗的格律》,《晨报副刊·诗镌》第 7 号,1926 年 5 月 13 日。

④ 引文见史美泗:《日记摘抄》,《太学余音》,第 155 页。

⑤ 胡适:《谈新诗》。

⑥ 其间,郭沫若《论节奏》发表于《创造月刊》第 1 卷第 1 期,1926 年 3 月 16 日;穆木天《谭诗》、王独清《再谭诗》亦发表于同期刊物。这是一次新诗实践者密集而深入的讨论诗歌艺术的聚会。

事情在“新月”诗人那边其目的更为明确,那就是要为失去了格律的新诗“创格”①,他们要为自由得有点散漫的新诗再度格律化。他们重新谈论因为革命而被遗忘、被搁置的诸如韵脚、平仄、音节、节奏、格调、“调和的声音”等等“陈旧”的话题,其实他们是在召唤诗的音乐之魂。新月的饶孟侃说:“假如一首诗里面只有意义,没有调和的声音,无论它的意思多末委婉,多末新颖,我们只能算它是篇散文。”②为此,也是新月的闻一多专文谈论诗的格律问题,指出“绝对的写实主义便是艺术的破产”,“世上只有节奏比较简单的散文,决不能没有节奏的诗”,他主张“节的匀称和句的均齐”,他明确倡导诗的“音乐的美(音节)”“绘画的美(辞藻)”和“建筑的美(节的匀称和句的均齐)”。③ 为了证实他的主张,闻一多推出了示范式的作品:《死水》。

从“唯白话”到“唯诗”,历史走了一百年也没有走到。几代人为了恢复“调和的声音”在诗中的应有地位而进行着艰苦卓绝的努力。其间有创造社后期的一班人,新月的同仁,后来的卞之琳、何其芳和臧克家,直至当代痛感自由诗“无边的自由”而导致的诗歌语言的鄙俗化的人们,要是再把 20 世纪 40 年代至 50 年代陆续“倡导”的“民歌化”加上去,那么,这种寻求可真有点“前仆后继”的壮观。当诗歌流同于口语和散文,当诗歌失去了节律和音韵所赋予的歌唱的美感,诗歌还存在吗?一百年未曾回答,一百年仍然等待回答。

推进一体化

诗歌始终独立地生存着,一个王朝的消失并不意味着诗歌的消失,同样道理,一个王朝的建立,也未必意味着一个诗歌时代的新生。尽管中国诗史往往会以“唐诗”“宋词”“元曲”等朝代予以命名,但事实是,诗歌有它自己从诞生到极盛的生长周期,它并不与朝代的更迭同步。唐朝消失了而唐诗依然活着。话说回来,从中国诗歌发展的事实看,一个时代的政治、经济、文化也无不隐潜地、同时也是间接地影响着(甚至一定程度地决定着)诗歌的生态。最明显的如唐、宋,还有晚清和近代,前者已为历史学家和文学史家所充分描述,而后者,正在受到注视。

其实所谓的“辛亥以来的大事”,正是指的中国新诗运动的产生与它所处的时代的决定性的影响。近代以来的诗歌巨变,是应动乱而多变的时代呼唤而诞生的。在此时,诗歌可谓是“临危受命”,它不适当地承担了救国救民的重任。无独有偶,到了 20 世纪四五十年代,一个大变局又把诗歌从“边缘”推到了“中心”。也许是由于战争的需要,也许是一种植根于意识形态的对于乡村文明的迎合,决策者大力号召文人的诗通往民间的结合与改造。在“喜闻乐见”的标榜下,新诗的民歌化成为一种主流的导向。当年一场范围宏大的辩论,其论题就是“新民歌有没有局限性”,所谓的“新民歌”,指的就是当日被推为“共产主义方向”的“大跃进”民歌。这种基本属于七言四句的体式,它是否存在局限性,乃是一个陈旧的话题,已经不用“讨论”,而人们依然陷于无尽的纠缠之中。

一个新政权的确立,有强势的行政力量推进并实现文艺(包括诗歌)的大一统。它希望创立一种与意识形态相一致的文学(诗歌)形态,特定的时代致力于推进颂歌体制的建立。在逐渐完善的“设计”中,这种诗歌从方法、形式、风格乃至用语渐趋一律化,其理论资源则是如下两点:第一,这是一种革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的诗歌;第二,这种诗歌是建立在民歌与古典诗歌的基础上的。大一统的诗歌冷淡并排斥五四新诗形成的自由传统。他们确认这种诗歌应成为现行生活秩序的肯定与歌颂的“唯一正确”的方式。

诸多事实都在证明这种意愿正在逐步成为事实。此前,在中国西北出现了一首仿照民歌体的叙事长诗,一时被树为“方向”。论者称:“革命的文艺如果不学会自己的民族形式,即劳动人民所喜闻乐见的形式,哪怕内容很好,也不可能在几万

① 朱自清语,见《中国新文学大系·诗集》导言。朱自清说:“十五年四月一日,《晨报诗镌》出版,这是闻一多、徐志摩、朱湘、饶孟侃、刘梦苇、于赓虞诸氏主办的。他们要‘创格’,要发现‘新格式与新音节’。”

② 饶孟侃:《新诗的节奏》,《晨报副刊·诗镌》第 4 号,1926 年 4 月 22 日。

③ 闻一多:《诗的格律》,《晨报副刊·诗镌》第 7 号,1926 年 5 月 13 日。

万人的头脑里把旧文艺的影响打倒、肃清。”①随后又兴起一种时尚叫“三面红旗”(总路线、大跃进、人民公社),于是呼唤并制作了“大跃进民歌”,据说也是新方向。论者称:“他们唾弃一切妨碍他们前进的旧传统、旧习惯。诗歌和劳动在社会主义、共产主义新思想的基础上重新结合起来,正是在这个意义上,新民歌可以说是群众共产主义文艺的萌芽。这是社会主义新时代的新国风。”②这些,都是在为一种统一的诗歌所作的舆论准备,目标是建立和推进一种排他的、单一的大一统的诗歌工程。

“大跃进民歌”运动是致力于诗歌一体化的一次最集中的表现,号召举国上下“人人是诗人”,其结果是人人都用同样的词汇写同样的诗。事情开了头,接着就有无尽的跟进。到了“史无前例”的年月,诗歌在完成一体化的同时也走到了它的尽头。在“史无前例”的年代,诗歌被用来反复地、不厌倦地歌颂同一件事物、同一个人,表达同一个主题,而所有的颂歌使用的也都是同一种词语,同一种比喻,同一种调门。这一切证明,诗歌已经走向“断头路”。除非另辟蹊径,前面已无路可走。

然而,就在这绝望的时刻,诗歌表现了它的忘情的生命力,诗在萌动着,在冰雪覆盖的荒原上,诗歌的春天在悄悄孕育。一旦环境改变,自由的空气从敞开的窗口吹进来,诗歌新生的芽孢就开始迸发。幸存者们,从流放地一身褴褛、一身伤痕地归来;那些被剥夺了青春和阅读的青年,带着他们在“知青点”昏黄的油灯下写在笔记本上诗稿归来。在远离家乡的荒原边地,他们隐秘地传递着那些不被允许的阅读,抄家残存的诗集以及专供批判用的“封资修”书籍,成为一代人极度饥饿、极度贫乏中的精神“补给”。就这样,他们在地下状态下秘密的写作,终于接续了割断的文脉,他们接续了五四中断了的自由歌唱的传统。

破冰之旅

时机终于来到,20 世纪 70 年代后半叶,持续了十年之久的空前动乱终于结束。那一年,十月的阳光分外明亮,人们打开久闭的门窗,让清新的空气吹进来。如同一百年前的际遇那样,在迎接阳光的同时,迎接了一个百年来的另一件“大事”——这当然不是别的,仍然是诗歌。在秋阳灿烂的北京街头,具体说在当年北京的西单民主墙,在众多的关于民主自由的言说中,赫然出现的是诗歌庄严的宣告。

> 历史终于给了我们机会,使我们这代人能够把埋藏在心中十年之久的歌放声唱出来,而不致再遭到雷霆的惩罚。我们不能再等待了,等待就是倒退,因为历史已经前进了。
>
> 马克思指出:“你们赞美大自然悦人心目的千变万化无穷无尽的丰富宝藏,你们并不要求玫瑰花和紫罗兰散发出同样的芬香,但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在形式呢? 我是一个幽默家,可是法律却命令我用严肃的笔调。我是一个激情的人,可是法律却指定我用谦逊的风格。没有色彩就是这种自由唯一允许的色彩。每一滴露水在太阳的照耀下都闪耀着无穷无尽的色彩,但是精神的太阳,无论它照耀着多少个体,无论它照耀着什么事物,却只准产生一种色彩,就是官方的色彩! 精神的最主要的表现形式是欢乐、光明,但你们却要使阴暗成为精神的唯一合法的表现形式;精神只许披着黑色的衣服,可是自然界却没有一枝黑色的花朵。”四人帮的文化专制主义就是只准精神具有一种存在形式,即虚伪的形式;只准文坛上开一种花朵,即黑色的花朵。而今天,在血泊中升起黎明的今天,我们需要的是真正属于大自然的花朵,需要的是开放在人们内心深处的花朵。③

这是一纸诗歌新生的宣言书,也是一纸声讨文化专制主义的义正词严的檄文。在如上的一段话里,它引用了马克思对于当年普鲁士报刊审查制度的严词驳斥,在特殊的年代,这些引用具有鲜明的自我保护的用意,无疑也是睿智地选择了有力的批判的角度。诗歌就这样与奔涌而至的思想解放的大潮紧密地联系在一起。这仿佛就是距今大约一百年前五四新文化启蒙运动情景的重演。历史就是如此多情,它会在行进的某一个时段以特殊的方式唤起人们的记忆,而且不失时机地重现

① 陆定一:《王贵与李香香》序二,沈阳:东北书店 1946 年版,北京:生活·读书·新知联合发行所1949 年再版。
② 郭沫若、周扬:《红旗歌谣》编者的话,红旗杂志社 1959 年 9 月。
③ 《今天》编辑部:《致读者》,《今天》第 1 期,1978 年 12 月。

它近似的场景。毫无疑问,《今天》为我们带来了中国诗歌复兴的新信息,也带来一场空前激烈的诗学论争。此事也是历史对人们多情的提示,它同样要我们不忘距今大约一百年前伴随着新诗诞生的那场激辩。

对于朦胧诗在70年代末的崛起,如今的中国诗歌界已经作了充分的论证,对它的价值与贡献,也作了恰如其分的评价,已经没有必要重复了。事情也许就是如此,朦胧诗的出现带来了一场巨大的诗学革新的风暴,一方面,它扫荡了把诗歌引向愚昧而偏执的时代氛围,一方面,它以自由而新鲜的写作修复了当代诗歌与五四传统的历史性断裂。而更重要的贡献则在于它改变了由于特殊的战争环境以及意识形态的需要所形成的排他的一体化格局。

盗火者从奥林匹斯山上盗来了光明的火种,它点燃了中国诗歌被尘封的创造热情。它犹如一柄斧斫,无畏地在坚冰之上打开一道裂缝,让那些盈盈春水喷涌而出,不仅是现代主义或象征主义的潮流,而是一种空前的思想艺术的大解放! 它提醒我们重新认知,诗歌不仅是大众的,更是个人的,离开个人自由心灵的独特创造和独特表达,诗歌几乎就无法到达通往大众并唤起大众的目的。正如前引马克思所形容的,每一滴露水在太阳的照耀下都闪耀着无穷无尽的色彩,自然界不存在一种黑色的花朵,也不存在唯一的一种花朵,而是存在着千姿百态的、无穷无尽的、色彩缤纷的花朵。朦胧诗的崛起宣告了诗歌恢复它的自然生态时代的到临:“从星星的弹孔中 将流出血红的黎明。”①

The Ongoing and the Constructive: The Centennial of Chinese New Poetry(1916 – 2016)

Xie Mian

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: The centennial of Chinese new poetry has been a century which started with “destruction” but ended in construction. It has been a century which seemed to “draw back”, but was actually determined to go ahead. The first step that Chinese new poetry took was to abandon the patterns of old poems and construct new ones. The poets began to use vernacular Chinese instead of classical Chinese, and replaced the rules and form of classical poetic composition by free-styles. The essence of the great emancipation of poetic styles during the May-4th Movement was an unprecedented construction to break through the obstacles of traditional thinking. The history of poetry is a history of a never-ending evolution of poetic styles. The tradition of Chinese poetics was not interrupted by the appearance of the new vernacular poems, but renewed itself in a modern way. From being “vernacular-Chinese-centered” to being“poem-centered”, several generations of poets have made great efforts to restore the“harmonious voice”to its deserved place. When it came to the 1940s and 1950s, a great change pushed poetic creation from the “periphery”to the “center”. At the end of the 1970s, the appearance of misty poems brought a powerful storm of poetic renovation, which reminds us that poems not only belong to the masses, but also should be the unique creation and expression of an individual's free mind and soul. Seen from the development of Chinese poetry, political, economic and cultural situations in an era have always influenced the environment of poetic creation potentially and indirectly. Poetic creation is constantly in the course of changing to keep up with the times. The reform of poetic styles generally does not mean retreat or stagnation, but means the response of poetry to the ongoing and development of the times.

Key words: new poetry, great emancipation of poetic styles, misty poem, reform of poetic styles

(责任编辑 管 琴)

① 北岛:《宣告》。